

Rezeption der französischen Musik in Japan der Vorkriegszeit als musikalisches Identitätsproblem

Akeo OKADA

1. Zwei Voraussetzungen: „Europäische Musik ist die deutsche Klassik“ – „Klassische Musik ist zu spielen“

In meinem Referat handelt es sich zwar um die Rezeption der französischen Musik, erlaube ich mir doch, zunächst von der deutschen Musik auszugehen. Denn seit der Meijizeit bedeutete die Rezeption der europäischen Musik für die meisten Japaner fast unbedingt diejenige der deutschen klassischen Musik. Die ausländischen Lehrer, die an die Musikhochschule Tôkyô, das damals das einzige staatliche Institut für Musik in Japan war, berufen wurden, sind alle deutscher Abstammung, und der Unterricht (Klavier, Geige, Musiktheorie usw) orientierte sich ausschließlich an die deutsche Methode, so daß man von der Verdeutschung, oder sogar von „der Deutsche-Musik-Kult“, sprechen kann. Das Milieu der damaligen Musikhochschule Tôkyô teilt Kôichi Nomura, ein namhafter Musikkritiker, folgendermaßen mit:

„Zu diesem ‚deutsche-Musik-Kult‘ bekannten sich nicht nur die aus Deutschland berufenen Lehrer wie Herr Krohn, Herr Schultz oder Herr Werckmeister, sondern auch alle japanische Lehrer und Studenten an der damaligen Musikhochschule Tôkyô. Deutsche Musik war ja ‚zehn Gebote‘ für sie. Man hielt Musik aus anderen Ländern, u.a. italienische und französische, für trivial und sprach von denjenigen, die solche ‚Unmusik‘ spielten, so herabsetzend, als ob sie Verbrecher seien. Demgegenüber waren die an der Musikhochschule tätigen deutschen Musiklehrer nichts weniger als Götter und die damaligen japanischen Musikstudenten verehrten sie mit so großer Ehrfurcht.“¹

Auch die französische Musik war zwar sehr früh, sogar früher als die deut-

¹ Kôichi NOMURA, ‚Jiden (Mein Leben) 5‘, in: *Ongaku-Kôron* Bd.5 1942, S.100f.

sche, nach Japan eingeführt worden. Sie galt damals aber, wie Nomura oben andeutet, als trivial, während die deutsche Musik den Inbegriff der Kunstmusik darstellte. Die damals in Japan bekannte französische Musik war natürlich ausschließlich Gebrauchsmusik. Es ist also die Militärkapelle, die sie seit dem Anfang der Meijizeit gepflegt hatte. Wenn das Studium an der Musikhochschule Tôkyô von den deutschen Lehrern geleitet war, so wurde der Kapellmeister des Militärs stets aus Frankreich berufen. Es sind auch französische Kapellmeister, die für den damals in Tokyo, in Akasaka, in Mode gekommenen Ball Tanzmusik komponierten. Noch niemand kannte freilich Franck oder Chausson oder Fauré

Die Rezeption der europäischen Kunstmusik in der Meijizeit bedeutete fast unbedingt diejenige der deutschen Klassik – damit meine ich nicht nur, daß die Gelegenheiten, in denen moderne französische Kunstmusik gespielt wurde, sehr selten waren. Dies besagt auch, daß im Bereich der Kunstmusik Kompositionserziehung – trotz der zwei großen Ausnahmen von Rentarô Taki und Kôsaku Yamada – lange Nebensache blieb. An der Musikhochschule Tôkyô wurde das Grundstudium Komposition erst im Jahr 1932 eingeführt. Mit gewisser Überspitzung könnte man formulieren: „Europäische Kunstmusik zu lernen“ hieß damals, „deutsche Klassik spielen zu lernen“. Die Rezeption blieb weitgehend passiv bzw. reproduktiv, und insofern kam das Problem der musikalischen Identität kaum in Frage.

Im Bereich der Militärmusik verhielt es sich aber etwas anders. Dort wurde also, da der Militärmusiker Gelegenheitsmusik nacheinander bieten sollte, großer Wert auf Kompositionserziehung gelegt. Es gab sogar diejenige, die sich an der Musikabteilung der Militärschule immatrikulierten, aus dem Grund, daß man an der Musikhochschule Tôkyô Komposition nicht studieren konnte. Hier handelt es sich freilich um Gebrauchsmusik; diejenige, die damals an der Militärkapelle tätig waren, sollten später aber große Rolle spielen als Lehrer für Komposition.

2. Kompositorische Rezeption der französische Musik in der Vorkriegszeit

Im Hinblick auf die Vorstellungen der damaligen Japaner über die europäische Musik könnte man aus den obigen Betrachtungen zwei Schemata ableiten: 1: „Europäische Musik ist die deutsche Klassik vs Französische Musik ist Gebrauchsmusik“ und 2: „Kunstmusik ist zu spielen vs Gebrauchsmusik ist zu komponieren“. Erst nach dem 1. Weltkrieg, auf den 1920er Jahren,

REZEPTION DER FRANZÖSISCHEN MUSIK

erschieden viele jüngere Leute, die sich mit der europäischen Kunstmusik kompositorisch auseinandersetzen wollten. Dazu zählen die Namen wie Meirô Sugawara (1897–1988), Yasuji Kiyose (1900–1981), Kôji Taku (1904–1983), Tôroku Takagi (1904–), Tomojirô Ikenouchi (1906–1991), Kishio Hirao (1907–1951), Yoritsune Matsudaira (1907–2001) usw. Sie orientierten sich doch weniger an die deutsche Klassik, als an die moderne französische Musik.

Dies hängt einerseits mit dem damaligen politischen Zustand zusammen, d.h. mit dem Sieg des Frankreichs über Deutschland bei dem Weltkrieg. Auch der ökonomische Umstand kam der Rezeption der französischen Kultur in Japan zugute. Nach dem Krieg war die französische Währung sehr weich geworden und dies ermöglichte vielen Leuten (nicht nur Musiker, sondern auch Maler, Dichter usw.) Studienaufenthalt in Paris. Außerdem machte die Entwicklung der Schallplattenindustrie auf den 1920er Jahren manchen Japanern die französische Musik (Fauré, Debussy, Ravel usw.) leicht zugänglich. Französische Kultur vertrat den Modernismus und erlebte den Boom, und zwar unter den Großürgern, die sich einen damals extrem teuren Flügel anschaffen, ein Grammophon kaufen und ihren Söhnen Studienaufenthalt in Europa zulassen konnten. Ein großer Teil von den oben genannten Komponisten stammten aus einer solchen Familie. Hier könnte man also ein weiteres Schema ableiten: Während die deutsche Musik staatlich (bzw. bürokratisch) gefördert wurde, so schlossen die modernistisch gesinnten jüngeren Leute aus Großbürgertum sich an die französische Musik an. An den damaligen Musikkreis in Japan erinnert sich Osamu Shimizu (ein besonders für seine Opern bekannter Komponist) folgendermaßen:

„In unserer Jugend setzten Komponisten der jüngeren Generation ausschließlich mit der französischen Musik auseinander. Dies hing mit unserem Abstoß gegen den Akademismus an der Musikhochschule zusammen. [...] Damals dachten wir, daß moderne Musik nur in Frankreich vorhanden gewesen wäre. Die Geschichte der deutschen Musik sei, so in unserer Vorstellung, bis zu Brahms, und weiter nichts“.²

Kompositorische Auseinandersetzung mit der europäischen Musik in Japan begann also als Abkehr vom „deutsche-Musik-Zentralismus“ an der Akademie.

Die Mode der französischen Musik ist aber nicht nur soziologisch, sondern auch musikimmanent zu begünden. Viele, die sich am Anfang am deutschen

² Osamu SHIMIZU, ‚Nihon-Sakkyoku-Kai no Ayumi (Über die Entwicklung der modernen Musik in Japan)‘, in: *Ongaku-Geijutsu* Bd.8 1956, S.60f.

Kompositionssystem (u.a. Hugo Riemanns) orientiert hatten, begannen aber bald, sich damit unzufrieden zu fühlen. Die Funktionsharmonik und die absoluten Formen wie Sonatenform oder Fuge stellten sich als fremd heraus. Von ihrem angeborenen Klanggefühl ist das Dur-moll-System allzu entfernt, daß es ohne irgendwelcher Vermittlung eigentlich unmöglich gewesen wäre, nach dem Muster der europäischen Musik zu komponieren. Solche Identitätspaltung kam erst dann akut zu Bewußtsein, als man sich damit kompositorisch auseinandersetzen wollte. Es war die moderne französische Musik wie Fauré oder Debussy, die auf Lösungen dieser kompositorischen Problemen hinwies.

3. Französische Musik ist der japanischen „verwandt“? – folkloristische Rezeption des Impressionismus

Es sind vor allem Schriftsteller wie Kahuu Nagai, Arau Naitô, Tôson Shimazaki usw., die in Japan die impressionistische Musik bekannt gemacht hatte, und zwar um 1910. Während die damaligen japanischen Musiker sich ausschließlich mit deutscher Musik auseinandersetzten, waren diese Leute frei von jeglichen Vorurteilen über musikalischen Geschmack; während ihren Aufenthalts in Europa (u.a. in Paris) hatten sie die Gelegenheiten, Debussys Musik in Live zu hören, um davon sofort entzückt zu werden. Eine Formulierung, die in ihren Aussagen oft erscheint, ist, daß die französische Musik der japanischen verwandter sei; daß sie nicht mit Vernunft, sondern mit Gefühl zu verstehen sei („mit Gefühle zu verstehen“ klingt sehr positiv im japanischen Sprachgebrauch). So hörte beispielsweise Tôson Shimazaki im Jahr 1915 Debussys ›Children's corner‹ und ›Trois poème de Stéphane Mallarme‹ gespielt und begleitet vom Komponisten selbst in London; diese Werke erinnerten ihn an die einheimische Musik Japans, z.B. Shamisen oder Nagauta; er sagte im Jahr 1915:

„Sei es Gemälde oder sei es Dichtung, hat unsere traditionelle Kunst viele schöne Verwandtschaft mit dem französischen Impressionismus. Man könnte sogar sagen, daß wir Japaner angeborene Impressionisten seien“.³

Solche Auffassung vom Impressionismus läßt sich als „folkloristische Rezeption des musikalischen Impressionismus“ deuten.

³ Tôson SHIMAZAKI, ‚Heiwa no Pari (Paris in Frieden)‘, in: *Tôson Zenshuu* Bd.6, Tôkyô: Chikuma Verlag 1967, S.304f.

REZEPTION DER FRANZÖSISCHEN MUSIK

Ein Komponist, der diesen folkloristischen Impressionismus vertritt, ist Yasuji Kiyose. Er war geboren in Kyushuu als Sohn eines reichen Gutsherrn; da sein Vater ein begeisterter Liebhaber der einheimischen Musik, war er schon seit seiner Kindheit sehr gut vertraut mit Shakuhachi, Shamisen, Koto, Yōkyoku, Gidayuu usw.; er begann Kompositionsstudium fast autodidaktisch, freilich nach deutscher Methode; ihn bekümmerte doch damals, daß ihm das Dur-moll-Tonsystem so fremd war und er Musik nur pentatonisch denken konnte; mit der Vermittlung der pentatonischen Melodik mit der funktionellen Harmonik fand er große Schwierigkeiten; erst als er französische Musik kennenlernte (zunächst Franck, dann Fauré und Debussy), konnte er einen Ausweg finden:

„Ich hatte immer Angst gefühlt, wenn ich in meinen Werken folkloristische Harmonie verwendete. Erst durch Bekanntschaft mit dem OEuvre Debussys gewann ich Sicherheit über meinen Stil. Ich mochte auch Fauré sehr. [...] Als ich die Partitur von Faurés ›Berceuse‹ kennenlernte, dachte ich mir: ‚Ja, das ist der Klang, den ich lange gesucht habe‘ [...] Diese Harmonie fließt mit so feinem Geschmack, statt mit Logik entwickelt zu werden“.⁴

Ihm stellte die französische Musik also ein Moment der Emanzipation seiner eigenen Musiksprache dar.

4. Komposition als Technik der „écriture“ – Anschluß an den französischen Akademismus

Unter denjenigen, die sich zur französischen Musik bekannten, gab es jedoch auch Leute, die sich an den „impressionistischen Folklorismus“ nicht anschließen wollten. Sie hielten ihn für ein Zeichen der mangelnder Kompositionstechnik. Als Vertreter des Anti-Folklorismus ist z.B. Tomojirō Ikenouchi zu nennen. Er war Sohn eines berühmten Haiku-Dichters, Kyoshi Takahama, und studierte Komposition mehr als 10 Jahre in Paris. Er zählte zwar zu den einflussreichsten Vertretern der „französischen Schule“ in Japan, als sein kompositorisches Modell galt aber nicht Debussy, sondern die sog. „écriture“ des Pariser Conservatoires. Kompositionsstudium besagte für ihn in erster Linie Aneignung der akademischen Techniken.

⁴ Yasuji KIYOSE, ‚Furansu-ongaku ni ikumade (Wie kam ich zur französischen Musik)‘, in: *Ongaku-shinchō* Bd.1. 1930, S.4.

AKEO OKADA

„Immerhin braucht man u.a. Techniken, um zu komponieren. Hier handelt es sich zwar nicht nur um bloße Schreibtechnik, sondern um Technik im höheren Sinne. Es ist doch Schreibtechnik, die die Grundlage der Komposition darstellt. [...] In diesem Zusammenhang wage ich sogar zu sagen, daß kein einziger japanischer Komponist der Gegenwart diese kompositorische Basis besitze“.⁵

Nicht zu übersehen ist außerdem, daß seine Auffassung von kompositorischer Technik durch eine Art Pragmatismus gekennzeichnet ist. Im Hinblick auf Ikenouchi-Methode sagt Sadao Bekku, ein Schüler von ihm, folgendermaßen:

„Ich möchte darauf verweisen: Um sich der Technik der tonalen Musik anzueignen, ist die Methode der französischen Akademie praktischer als die deutsche. Zwar entstand die tonale Musik in Deutschland, um sich auch dort hoch zu entwickeln, so daß man früher in Japan, seit der Meijizeit, in Deutschland Komposition studieren wollte. Es hat sich aber erwiesen, daß die deutsche Methode für unseren einen nicht gut funktioniert. [...] Warum kann man die Kompositionstechnik der tonalen Musik besser nach der französischen Methode studieren? Meiner Meinung nach ist es so, daß auch das, was für die Deutschen selbstverständlich ist, in Frankreich seit dem 19. Jahrhundert in der Erziehungsmethode hoch systematisiert worden ist, um es jeden Studenten zugänglich zu machen“.⁶

Es liegt nahe, daß bei den Akademisten Identitätsuche, wie sie bei den Folkloristen das Zentralproblem der Komposition war, kaum in Frage kam. Im Gegensatz dazu fühlte Ikenouchi sogar heftige Abneigung gegen den Folklorismus. Im Jahr 1937 schrieb er:

„Ich verstehe zwar die Schwierigkeiten, mit denen man frei vom ‚japanischen Geruch‘ komponiere. Die Musik, die die heutigen japanischen Komponisten schreiben, stinken aber, meinem Geschmack nach, allzu japanisch. [...] Es stinkt japanisch, weil es an Verfeinerung mangelt. [...] Und es ist immerhin eine notwendige Folge der mangelnden Technik“.⁷

⁵ Ginji YAMANE, ‚Taiwa ni yoru Ikenouchi-Tomojirô-Ron (Dialog mit Ikenouchi Tomojirô)‘, in: *Ongaku-Geijutsu* Bd.7 1950, S.55.

⁶ Sadao BEKKU, ‚Ikenouchi-Tomojirô-Sensei no koto (Über meinen Lehrer Tomojirô Ikenouchi)‘, in: *Ongaku-Geijutsu* Bd.6 1963, S.66.

⁷ Tomojirô IKENOUCI, ‚Washuu (Japanischer Geruch)‘, in: *Ongaku-Hyôron* Bd.6 1937, S.24.

REZEPTION DER FRANZÖSISCHEN MUSIK

Ikenouchis Ekel vor dem japanischen „Geruch“ läßt vermuten, daß die kompositorische Identität für ihn wohl darin bestand, durch Technik entjapanisiert zu werden.

Zum Schluß meines Referats möchte ich, im Hinblick auf unserem Thema „Globalisierung und Identität“, auf zwei Punkten hinweisen: 1. Musikalische Identität läßt sich nicht immer von innen herausbilden; deren Modell, sei es die französische oder sei es die deutsche, muß(te) man unter den vorherrschenden, d.h. europäischen Musikkulturen suchen; und 2. Identitätsuche besagt nicht unbedingt Nationalcharactersuche; „Entdialektisierung“, d.h. Integration zur „musikalischen Hochsprache“ kann auch eine Identität bilden. Mehr oder weniger gilt dies, so glaube ich, auch für andere außereuropäische Musikkulturen.